

«LA NATURALEZA EN LA PRODUCCIÓN DE LOS ESTUDIOS WALT DISNEY»



Ruth Villalón Flores

NIUB: 16510675 • DNI: 41609126-X



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TFG - Historia del Cine

Tutor: Dr. José Enrique Monterde Lozoya

Curso: 2016-2017

“Hace mucho tiempo los árboles y los hombres eran buenos amigos”
-Mi vecino Totoro (Tonari no Totoro; Hayao Miyazaki, 1988)-

ÍNDICE:

1. Introducción:

1.1 Objetivos

1.2 Metodología

2. Visión general:

2.1 Estados Unidos y la naturaleza

2.2 Walt Disney y la naturaleza

2.3 Referentes e influencias

3. Casos concretos:

3.1 *La Bella Durmiente* (Sleeping Beauty; Clyde Geronimi, 1959)

3.2 *El Libro de la Selva* (The Jungle Book; Wolfgang Reitherman, 1967)

3.3 *Pocahontas* (Pocahontas; Mike Gabriel - Eric Goldberg, 1995)

4. Conclusiones

5. Bibliografía

6. Agradecimientos

1. Introducción:

1.1 Objetivos:

Quisiera presentarles mi propuesta para el Trabajo de Fin de Grado en el bloque de Historia del Cine. Primero, explicar el título que se le ha dado al escrito, “La naturaleza vegetal en la producción de los Estudios Walt Disney”, a diferencia de los trabajos que se han hecho hasta la fecha con respecto a este tema, todos suelen tratar el concepto de naturaleza; en mi caso, he querido acortar el término al mundo vegetal. No hay razones concretas, sólo que para el trabajo del que se trata, he considerado más apropiado centrar mis esfuerzos solo en este aspecto, y no en, por ejemplo, el mundo animal, el cual la factoría Disney ha trabajado con mucha intensidad desde sus orígenes.

Para relatar una justificación por haber escogido este tema, he de recordar el trabajo de la artista catalana, Mariona Moncunill. Fue en la charla comisariada por la profesora Pilar Bonet, “Falsa Paleontología” (noviembre 2016), en que descubrí a esta joven artista. La relación que puede que ustedes no estén viendo de primeras con mi trabajo, es clara en mi cabeza. A los pocos días de haber escuchado el testimonio de Moncunill sobre su trabajo en Lituania con *Forest Forest*¹, me vi en la posición de decidir un tema aleatorio sobre animación al cual iba a dedicar mi tiempo y cariño durante meses. El descubrimiento de David Whitley y su monográfico sobre la idea de la naturaleza en la animación Disney me guió al tema escogido de cabeza, pero el análisis visceral sobre la relación entre el humano y la naturaleza que Moncunill relata en su proyecto me dio una razón clara para escogerlo.

En los films de animación, y en concreto los creados por la mano de los Estudios Disney, que son alabados por distintos aspectos. la historia que se narra es siempre lo más relevante y analizado, las técnicas y trabajos de los fondos y de los personajes puedes quedar en un segundo plano para el público corriente. Uno de los objetivos de este texto es dar algo más de visibilidad al esfuerzo e interés que hay en la creación de los paisajes y elementos naturales de dichos films.

Como se podrá observar en el texto, mi mirada es directamente contemporánea y ecologista. El Disney de sus orígenes no pretendía plasmar ningún tipo de ideología con respecto a la

¹ Para más información sobre *Forest Forest* (2013) ir a: <http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/Forest-Forest/> [Última consulta 21 mayo 2017] y <http://marionamoncunill.com/files/forest-forest-cat-web.mp3> [Última consulta 21 mayo 2017]

situación del planeta, pero a lo largo de los años esta preocupación es cada vez más latente en los films, al igual que lo es en la vida real. El siglo XX, el cual observado desde la actualidad parece un suspiro, fue un siglo de inmensos cambios, y muy rápidos, por ello, el deterioro del planeta también lo fue. Como consecuencia encontramos *WALL·E* (WALL·E; Andrew Stanton, 2008) o *Vaiana* (Moana; John Musker - Ron Clements - Don Hall - Chris Williams, 2016), herederas de una larga tradición, pero renovadoras en el concepto. Por ello, no es que sea mi intención ponerme reivindicativa o paternalista al respecto, pero veo necesario aportar mi visión de los hechos, y alabar el cambio y el salto hacia una realidad más latente en los nuevos proyectos, y en los que los precedieron.

Las creaciones del Estudio son muy amplias, y no solo abarcan los films de animación, también se han hecho films de acción real y mezcla de ambos; historias ficticias y documentales. Por ello para este escrito he escogido tres grandes títulos, hoy en día ya considerados clásicos: *La Bella Durmiente*, *El Libro de la Selva* y *Pocahontas*.

El primero data de 1959, y forma parte de la Etapa Dorada de Disney, compartiendo estrellato con films como *Blancanieves y los siete enanitos* (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand, 1937) o *La Cenicienta* (Cinderella; Clyde Geronimi - Hamilton Luske - Wilfred Jackson, 1950), historias basadas en cuentos populares, y localizadas en parajes fantásticos. *El Libro de la Selva*, adaptación de la novela homónima de Rudyard Kipling (1865-1936), relata la historia de un *enfant sauvage* que aprende a vivir de la naturaleza en una selva tropical. Ésta fue estrenada en 1967, meses después de la muerte del mismo Walt Disney, y por lo tanto se convierte en el último trabajo en el que el mismo director pudo haber intervenido. Casi treinta años después, en el posteriormente denominado Renacimiento de Disney, surgió *Pocahontas*. En este caso se trata de una reinvención de un hecho real. A través de una lucha por el territorio entre los nativos americanos y los conquistadores ingleses, la protagonista Pocahontas guía al espectador a través de su tierra y sus maneras de conectar con ella.

La elección realizada no es aleatoria, cada film constituye un mundo distinto en lo que al paisaje respecta. Las técnicas de animación para retratar la vegetación son variadas dependiendo de cada caso, y sobre todo la concepción más simbólica de esa naturaleza. En *La Bella Durmiente*, el paisaje conforma un ambiente de ensueño, un cuento de hadas donde la naturaleza tiene un papel pasivo y decorativo. En *El Libro de la Selva*, se le confiere un papel protagonista a la espesura, la cual pone trabas o acompaña al niño Mowgli, ya que la

historia desea adentrarse en las capacidades de supervivencia del ser humano. Y por último, en *Pocahontas* el paisaje se vuelve rotundo. La princesa india corre y salta por los abruptos parajes de la América profunda, descalza, en unión intensa con la naturaleza, la cual es regida, casi como una Madre Naturaleza, por la Abuela Sauce.

Antes de continuar, me gustaría concretar un aspecto con respecto al título escogido. Como se puede observar, no se especifica que se traten films de animación, como es el caso; ya que aparte de los casos concretos que he expuesto y que desarrollaré extensamente, se van ha hacer referencias a otros muchos proyectos, tanto de la factoría como no, que no son obras animadas.

1.2 Metodología:

La recopilación de material empezó en la Filmoteca de Cataluña, donde descubrí el tomo de David Whitley que ha configurado la espina dorsal del trabajo. A partir de ahí, el resto de fuentes no son específicas del tema, sino trabajos sobre Disney en los que se desarrolla, o solo menciona el mundo natural en los films. El grueso de la bibliografía ha sido extraída de la Filmoteca, en internet se pueden encontrar escritos sobre el tema, pero no tanta información como se puede esperar, ya que sobre todo se tratan de publicaciones no contrastadas, son acercamientos al tema por personas anónimas a través de sus portales.

Esta indagación, ha sido complimentada con relaciones diversas. Como pueden apreciar en la bibliografía, hay citado un catálogo del artista Gustave Doré, ya que observando sus trabajos he podido apreciar una conexión clara con fotogramas y conceptos que Disney ha desarrollado. Con ello no intento hacer afirmaciones de ningún tipo, sólo plantear referentes que representan las corrientes artísticas de los cuentos y del paisaje directamente anterior a los inicios del Estudio. Otras relaciones podrán ser apreciadas a lo largo del trabajo, pero he de dejar constancia de la intención de ellas, la cual como comento en las líneas superiores, no es hacer una enunciación rotonda, sino dibujar puentes que ayuden al entendimiento del trabajo de los animadores, y también nos acerquen más al paisaje retratado.

Junto a estas ideas más propias, se han de unir las hilvanadas con el profesor Monterde, y las surgidas revisitando algunos films de animación, tanto Disney como externos a la productora.

2. Visión general:

2.1 Estados Unidos y la naturaleza:

Para comenzar a entender las maneras en las que el Estudio Disney ha plasmado a lo largo de su historia la naturaleza, hemos de tener muy en cuenta en qué contexto se han gestado sus producciones. Por muy globalizados que sean los films de la factoría, Disney es una compañía americana tanto por sus creadores, sus ideas o sus maneras. Por ello es consecuente apreciar estos films como lo que son, hijos de su madre patria.

¿Cómo aprecian los norteamericanos la naturaleza? En el origen de su historia, la naturaleza era una competición, un territorio salvaje al que subyugar. Una vez bajo control, ya no suponía una amenaza sino una oportunidad para la recreación estética y la exploración². La concepción utilitaria de la naturaleza tuvo su gran papel, pero con el paso del tiempo, ésta ha pasado a un plano tan secundario que las distancias entre los ciudadanos y la naturaleza son casi insalvables.

Ya en 1937 el presidente Franklin D. Roosevelt declaró: “Una nación que destruye su tierra, se destruye a sí misma”³. Esta frase es elocuente a la hora de entender la gran división que existe hoy en día entre la sociedad moderna y la naturaleza, entendida en este contexto como la norteamericana, pero extrapolable al resto de las culturas occidentales (u occidentalizadas).

La naturaleza, y especialmente la naturaleza salvaje, jugó un papel crucial en la forja del imaginario que soporta la definición de la identidad estadounidense⁴. La naturaleza salvaje no solo sirvió para formar la personalidad americana, sino que en los aspectos económicos, la prosperidad provenía de la tierra.

Por ello debemos comprender que la visión norteamericana de la naturaleza se ha ido modificando con el tiempo, pasando de una unión intrínseca ya que representaba el sustento y el avance, a una alienación que Disney plasma claramente en sus films, trabajando sobre

² KING, Margaret J. “The Audience in the Wilderness: The Disney Nature Films”. En: *Journal of Popular Film and Television: Screen Studies Collection*, 1996, n°24, 2, pág. 60.

³ Frase extraída de la “Carta para los Gobernadores Estatales sobre una Ley Uniforme de Conservación de la Tierra” del 26 de febrero de 1937. Texto completo en: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=15373> [Última consulta 04 junio 2017]

⁴ WHITLEY, David. *The Idea of Nature in Disney Animation. From Snow White to WALL-E*. Cambridge: Ashgate, 2012, pág. 33.

paisajes y animales alienados de su instinto, y relegados a aspectos adorables para la vista del espectador.

2.2 Walt Disney y la naturaleza:

Walt Disney no inventó el interés popular por la naturaleza, pero fue el primero en filmar trabajos en los que la naturaleza juega un papel principal, capturando las actitudes de la sociedad del siglo XX con respecto a ella. La Compañía jugó un papel importante no tanto con los films de animación sino con las series de aventuras naturales de acción real de finales de los 40, culmen de una retratística que la novela, la pintura o la fotografía natural ya habían trabajado.

Para situarse en estas producciones, hay que captar al personaje que creó el gran imperio de la animación, Walter Elias Disney. Antes de convertirse en uno de los nombres más reconocidos de la historia contemporánea, éste descendiente de irlandeses inmigrantes, disfrutó de una infancia tranquila y rural en una granja de Missouri. Esta etapa ha sido rememorada por él mismo en diversos textos y declaraciones, como una de las razones de su interés por los movimientos de los animales⁵, que tan útil le resultaría en su futuro profesional.

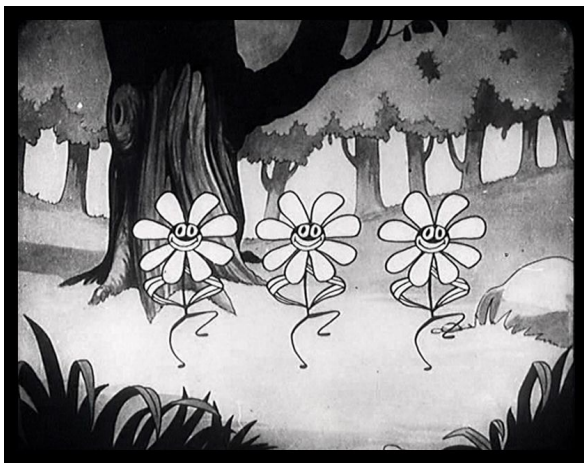
Todo comenzó con Mickey Mouse, o como Frank Nugent lo denominaría: “la criatura más sorprendente de la superficie terrestre”⁶. Este simpático ratón es el gran ejemplo de la mayor aportación de Disney a la animación, heredero del conejito Oswald, y dibujado por Ub Iwerks, hizo su primera aparición en el cortometraje *Mickey Mouse: El botero Willie* (Steamboat Willie; Walt Disney - Ub Iwerks, 1928) el 18 de noviembre de 1928. A partir de ese primer prototipo el personaje ha ido variando a lo largo de las décadas.

Después del gran éxito del ratón Mickey, los Estudios pasaron largos años trabajando el formato del cortometraje, muchos de ellos protagonizados por este nuevo personaje, mientras que otros evolucionaron en el interés por mostrar la naturaleza. Estos cortometrajes de temática variada pero con tendencia a la muestra de una naturaleza antropomorfizada y

⁵ VV.AA. *Conversaciones con Walt Disney: Todo el mundo ha sido niño*. Almería: Editorial Confluencias, 2016, pág. 11.

⁶ Ibidem, pág.59.

danzarina se engloban en la serie de las *Silly Symphonies*. Se produjeron entre 1929 y 1932, y con muy poco apoyo por parte del público ni de los cines, algunos de los cuales se negaron a proyectarlos por la falta de un protagonista principal. Con *Springtime* (Springtime; Walt Disney, 1929) nos adentramos en los cambios que se producen en un bosque con la llegada de la primavera, donde los insectos y las flores bailan. En *Árboles y flores* (Flowers and Trees; Burt Gillett, 1932) encontramos un argumento similar, la vegetación del paisaje cobra vida y recrea la danza de la flora. Estos son algunos de los ejemplos de los orígenes de la representación de la naturaleza en los films de la factoría, y en ellos ésta se muestra de una manera apacible y honrada. Los animales y su entorno forman un paraje idílico donde el hombre no tiene prácticamente ningún papel.



Fotogramas de *Springtime* (1929) y *Árboles y flores* (1932).

Con su primer largometraje, *Blancanieves y los siete enanitos* (Snow White and the Seven Dwarfs; David Hand, 1937), Disney comenzará a introducir algunas de las ideas que se irán plasmando en las producciones posteriores. Dos de estas nuevas aportaciones serían: el trabajo de la naturaleza, ya no solo como un paraje edénico, sino como un ambiente en el que sobrevivir. Dejando de lado la fantasía que conllevan las historias Disney, a lo largo de los años ha evolucionado hacia un realismo mayor en lo que a los paisajes salvajes y su forma de vida se refiere, y *Blancanieves* fue una de las pioneras. En la cinta encontramos el concepto de supervivencia, la protagonista huye protegiendo su vida, y se ve inmersa en una tenebrosa bruma de muerte, en la que los árboles caídos y secos se transforman en monstruos que la

atacan⁷. Para sobrevivir a la intemperie encontramos uno de los mayores recursos del Estudio, los animales, seres que conocen y saben sobrevivir en su contexto (aunque posteriormente comentaremos algunos ejemplos no tan claros), la ayudan a sobrellevar esta nueva situación. Esta plasmación de los animales como seres amistosos, es comparada por el autor Douglas Brode con la pintura *La gitana dormida* de Henri Rousseau (1897)⁸, y es muy relacionable con la escena del film en que la protagonista, vencida por el miedo, es atendida por los habitantes del bosque. Serán ellos los que la guiarán a un lugar resguardado, la cabaña de los enanitos, la cual emerge orgánicamente del entorno natural. Los enanitos, que aunque humanos, están tan imbuidos por su vida rural que no se perciben tan civilizados, representan la otra idea que nos propone *Blancanieves* con respecto a la naturaleza: la hipocresía de la sociedad con respecto a lo natural. El humano representará al depredador⁹, destructores de los parajes; aquí comienzan los primeros pasos de lo que luego la gente ha estudiado cómo las concepciones medioambientales de Disney. Igualmente, hemos de escuchar las palabras del propio fundador al respecto: “Nuestro interés no es dar una educación formal en ciencias naturales. Nuestro mayor propósito es llevar un entretenimiento interesante y agradable al cine”¹⁰. Margaret J. King ha continuado defendiendo que sus producciones hacían mucho más por educar que por entretener¹¹.

La evolución y el trabajo en este ámbito fue desarrollándose: *Bambi* (Bambi: David Hand, 1942) es un grandioso ejemplo del protagonismo que toma el entorno natural de los personajes; y en este caso no solo como fondo de escena bien trabajado, sino como un personaje más. En este film encontramos una plasmación del mundo natural lo más fielmente que se había hecho hasta el momento. Aunque ya lo habían puesto en práctica anteriormente, para este film se sirvieron de un trabajo de preproducción grandioso, en el que estudiaron y dibujaron del natural los movimientos y las maneras de comportamiento de diversos animales. Uno de los escritores de Disney declaró que “cada vez que veían a un animal haciendo algo con estilo o personalidad, por ejemplo un oso rascándose la espalda, se daban

⁷ BRODE, Douglas. *From Walt to Woodstock. How Disney Created The Counterculture*. Tejas: University of Texas Press, 2004, pág. 108.

⁸ Ibidem, pág. 109.

⁹ KING, Margaret J. “The Audience in the Wilderness: The Disney Nature Films”. En: *Journal of Popular Film and Television: Screen Studies Collection*, 1996, n°24, 2, pág. 61.

¹⁰ KING, Margaret J. *Op. Cit.*, pág. 61. Declaración original en: JACKSON, Kathy Merlock. *Walt Disney: A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood, 1993, pág. 186.

¹¹ Ibidem, pág. 61.

prisa para captarlo”¹²; e incluso se conservan fotografías de los artistas estudiando animales reales para entender su locomoción y anatomía.

Ya en 1957, Paul Malloy nos adentró en esta política marcada por Disney basada en la búsqueda de la perfección, obligando a sus dibujantes a realizar cursos para conseguir la exactitud en la locomoción de los animales, llegando incluso a enviar a cámaras a filmar la vida salvaje. Con estas cintas trabajaba el mismo magnate, observando una y otra vez la delicadeza del vuelo de un colibrí o la frenética carrera de una ardilla subiendo a un árbol¹³.

Un concepto con el que se ha hipotetizado, es la relación de Disney y el darwinismo. Uno de los ejemplos más claros para esta teoría es *Fantasia* (Fantasia; J. Algar - S. Armstrong, *et alt.*, 1940). En ella encontramos ese ideal romántico que defiende que la cultura occidental acepta cualquier cosa natural como buena, y todo lo civilizado como falso, pretencioso y malvado¹⁴. *Fantasia*, hoy ya considerado como todo un clásico del cine de animación, aunque no tan bien valorado en su momento, es una recopilación de episodios animados creados a partir de una pieza musical clásica. Disney, quien no tenía conocimientos de música, ideó una obra que aunque animada a través de piezas musicales, no trataba sobre la música, sino sobre ideas¹⁵. En algunos de estos episodios se tratan, directamente o no, conceptos que Darwin defendió en sus investigaciones.

Los preceptos de la religión cristiana, contrarios a los del darwinismo, no son directamente negados o criticados por Disney, al fin y al cabo el capítulo final con el *Ave Maria* de Schubert y la composición de Modest Mussorgsky *Una noche en el Monte Pelado*, son ejemplo de las creencias propias de los creadores del Estudio, aunque con una visión más compleja, en la que Dios ya no es una figura patriarcal única sino que se encuentra en la naturaleza que nos rodea¹⁶.

Con Stravinsky darán un paso mayor, explican la evolución a partir de *La Consagración de la Primavera*. Los dinosaurios y su vida diaria protagonizan este episodio, en el que no se censura la realidad en términos de supervivencia. Es, podríamos decir, uno de los ejemplos

¹²KING, Margaret J. *Op. Cit.*, pág. 60. Declaración original en: SCHICKEL, Richard. *The Disney Version*. Nueva York: Simon & Shuster, 1968, pág. 287.

¹³ VV.AA. *Op. Cit.*, pág. 87.

¹⁴ BRODE, Douglas. *From Walt to Woodstock. How Disney Created The Counterculture*. Tejas: University of Texas Press, 2004, pág. 115.

¹⁵ *Ibidem.*, pág. 117.

¹⁶ *Ibidem.*, pág. 118-119.

más directos con los que Disney se ha atrevido a mostrar el círculo de la vida. Así que como ya John Keats, años antes de la publicación de la tesis de Darwin, sugirió, exista la “evolución optimista”¹⁷ ¹⁸, que es la concepción más fría que aquí toman los animadores sobre la necesidad de que ciertas especies desaparezcan.

Otro personaje que se ha de relacionar, aunque de una manera completamente diferente, es el de *Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas* (Fun and Fancy Free; Jack Kinney - Hamilton Luske - William Morgan, 1947). En páginas anteriores he explicado algunos ejemplos en los que los animales protagonistas son entendidos como los dueños y conocedores de la naturaleza, éste es uno de esos ejemplos en los que Disney plasmó un personaje animal tan humanizado que ha perdido su instinto de supervivencia, el oso Bongo. Es un animal de circo, que hastiado de su vida en cautividad consigue huir al bosque, donde disfrutará observando el comportamiento de diversos animales, pero también tendrá que bregar con otros no tan apacibles que le llevarán a situaciones límite. Al inicio Bongo está obnubilado por la belleza de la naturaleza, y por un momento parece que su sueño se ha hecho realidad, pero se encontrará con que ha perdido completamente su naturalidad, su esencia animal¹⁹. La civilización le ha alienado tanto que es incapaz de trepar a los árboles y se encuentra en peligro de inanición. Lo que inicialmente parece una pastoral perfecta se vuelve el retrato de una naturaleza capaz de destruir a aquellos menos adaptados²⁰. Este interés en la supervivencia, también ha sido trabajado viceversa, cuando la naturaleza es la que ha de salvarse, en el episodio *Madre Naturaleza en Fantasía 2000* (Fantasia/2000; E. Goldberg - J. Algar - G. Brizzi - *Et. Alt.*, 1999).

Con estos ejemplos podemos hacernos una idea de la evolución primaria que hubo en el trabajo con la naturaleza en los films del Estudio Disney; con el paso de los años se irían produciendo historias en las que en mayor o menor medida el fondo natural tiene un protagonismo superior al de mero contextualizador. Para ello propongo el estudio concreto de tres films animados muy paradigmáticos y diferentes entre ellos.

¹⁷Idea extraída del poema *Hyperion: Oceanus* en que se encuentran versos como: “We fall by course of Nature’s laws // That first in beauty should be first in might”. Consultar poema entero en: http://www.john-keats.com/gedichte/hyperion_ii.htm [Última consulta 04 junio 2017].

¹⁸ BRODE, Douglas. *Op. Cit.*, pág. 119.

¹⁹Ibidem, pág. 121.

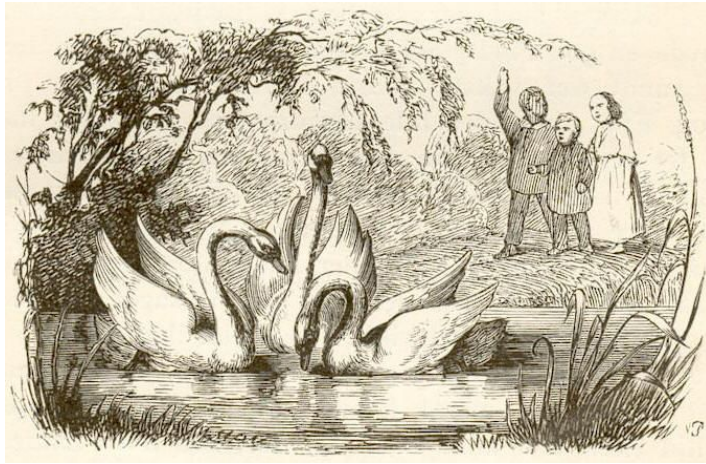
²⁰Ibidem, pág. 122.

2.3 Referentes e influencias:

Opus citato hemos explicado los trabajos casi obsesivos de los artistas del estudio por captar los comportamientos reales de los animales, y las formas naturales de los espacios vegetales que retrataron en los films. A partir de este retrato prácticamente imparcial es del que los animadores sustrajeron y crearon personajes originarios del mundo salvaje, pero modificados para ser apreciados más cercanamente por el público.

Sobre los referentes que se han tomado para representar los ambientes naturales, aparte de la observación directa de la realidad, encontramos una variedad de posibles modelos.

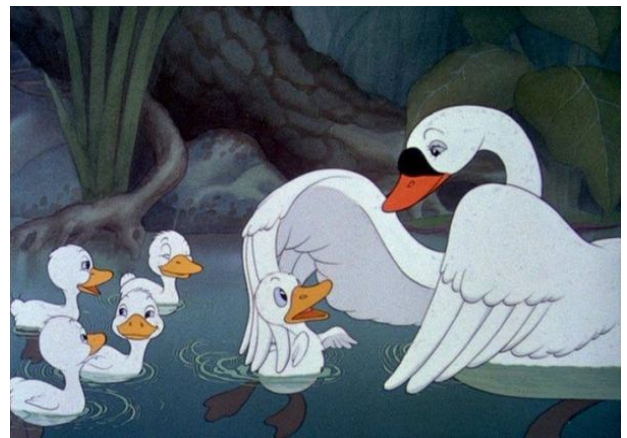
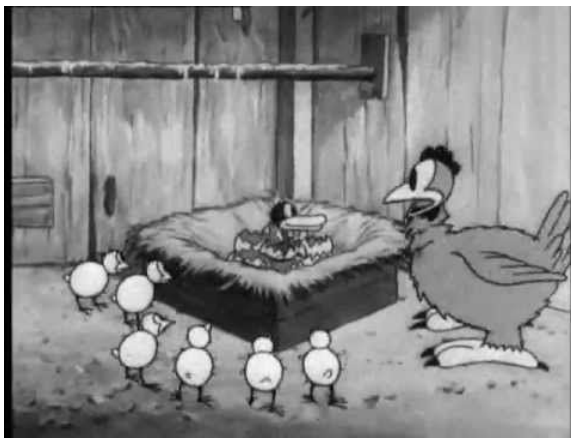
Las historias Disney en su gran mayoría corresponden a adaptaciones de historias ya conocidas, sean novelas, o cuentos populares. Estas narraciones, las cuales en su origen eran transmitidas oralmente, fueron plasmadas al papel por distintos escritores, en siglos anteriores, por ello las ediciones de estas historietas se han repetido continuamente. Al tratarse de cuentos con moralina, siempre se han asociado a un público infantil y juvenil, también por el tono más sencillo que los caracteriza. Walt Disney decidió apadrinar gran parte de estos personajes ya míticos y trabajar sobre sus historias. En las *Silly Symphonies* ya encontramos originariamente cuentos como, *Los tres cerditos* (Three Little Pigs; Burt Gillett, 1933) o *El patito feo* (The Ugly Duckling; Wilfred Jackson, 1931), este último revisitado en 1939 con la dirección de Jack Cutting. En ellos podemos observar un trabajo fidedigno a las historias originales. *El patito feo* fue adaptado por Hans Christian Andersen, e ilustrado en primer lugar por Vilhelm Pedersen en el segundo cuarto del siglo XIX; viendo los grabados originales podemos crear un punto de unión, y entenderlos como una muy segura influencia para los artistas que participaron en los cortometrajes. Como otro ejemplo de las ilustraciones de esta historia, encontraríamos los dibujos del danés Theo van Hoytema, quien en 1892 ilustró una nueva edición de este cuento popular, y con el cual surgieron sus intereses posteriores en la retratística de las aves.



Vilhelm Pedersen, *El patito feo*, 1849



Theo van Hoytema, *El patito feo*, 1892



Fotogramas de *El patito feo* en las *Silly Symphonies*, adaptación de 1931 y 1939 respectivamente.

Con la fábula de *Los tres cerditos* encontramos un ejemplo muy similar, la ilustración que acompañaba a las ediciones anteriores de la historia habría sido un claro precedente para la construcción de los personajes y los ambientes de la versión animada. El Proyecto Gutenberg conserva algunas láminas originales de 1905 con las que se puede entender mejor el dibujo animado de 1933. En este caso concreto también podemos apreciar la brutalidad con la que se muestra la fábula, aspecto que no se censura en mucha medida en la versión de Disney, ya

que los trabajos iniciales del Estudio eran algo menos censurados que las producciones que las precedieron.

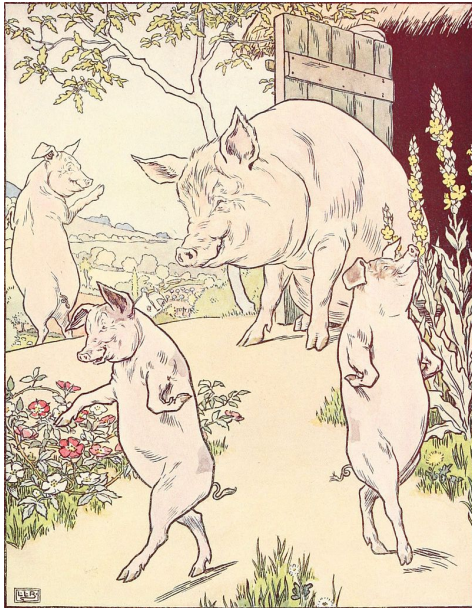
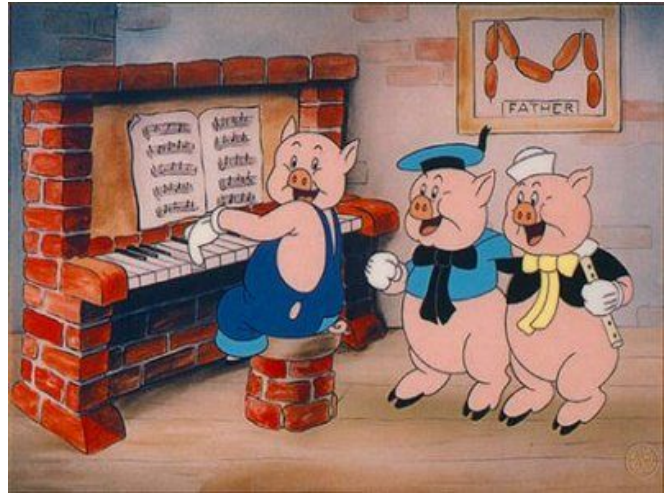


Ilustración de la versión del cuento de 1905



Fotograma de Los tres cerditos (1933)

Con esta tendencia a la adaptación cinematográfica de relatos infantiles tradicionales se han creado la gran mayoría de lo que hoy llamamos los Clásicos Disney, y cada uno remitiría a unas influencias distintas en lo que a paisaje y vegetación se refiere; eso sí la ilustración de cuentos sería esencial como punto de partida para los animadores. Beatrix Potter y sus historias de los animales del bosque que se comportan como humanos, o directamente las pinturas y grabados de Gustave Doré, quien ilustró una edición de Charles Perrault basada en los cuentos de los hermanos Grimm en la década de los 80 del siglo XIX.

3. Casos concretos:

3.1 *La Bella Durmiente* (Sleeping Beauty; Clyde Geronimi, 1959):

Antes de llegar a la difícil producción de *La Bella Durmiente*, los estudios ya llevaban una trayectoria en lo que a “cuentos de hadas” se refiere. *Blancanieves y los siete enanitos* hizo su flamante aparición en 1937. Recibió inspiraciones de los cortos anteriores, por ejemplo el cuerpo de la protagonista se basa directamente la Perséfone de *La Diosa de la Primavera* (The Goddess of Spring; Wilfred Jackson, 1934)²¹. En esta historia nos encontramos con una dicotomía que luego se explotará en diversos films animados: la naturaleza como bondadosa y maligna a un mismo tiempo. Blancanieves está en un bosque idílico, interactuando con algunos de los animalillos que allí viven; y entonces, cuando se ve obligada a huir del cazador y de la reina malvada, el entorno se transforma. Mientras corre, de la pantalla desaparecen los vivos colores de un paisaje primaveral, para sumergir a la protagonista, y al espectador en en una oscuridad espectral²². Esta oscuridad es, por supuesto, dominio de la Reina; la naturaleza en la que ella confiaba, se torna en su contra. Con esta escena, los artistas quisieron captar el mundo a través de los ojos de la joven, convirtiendo su entorno en una pesadilla²³. El pantano, aunque en un inicio se presenta como un lugar terrorífico y revulsivo, actúa como una zona de transición, llevando a la princesa a recrear el bosque en su percepción, como una especie de santuario. La ciénaga asienta las bases para la “vida pululante” que le depara, abriéndose paso hacia un claro que emerge del agua²⁴.

Como se ha comentado anteriormente, en *Blancanieves* encontramos aliados en los animales. Éstos, conejos, pajaritos y ciervos, serán los encargados de introducirla en el mundo “salvaje” del territorio. Aunque ya se trabajó con la observación del natural para recrearlos, aspecto que luego se fue desarrollando en mayor medida; los animales de este primer largometraje son un espejo de la manera en la que el Estudio trabajará la fauna, a través de la domesticación. E. Byrne y M. McQuillan incluso defenderán que Blancanieves llegará a domesticar la muerte con un beso²⁵. Como los conejos, las ardillas o los pájaros,

²¹ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 20.

²² Ibidem, pág. 21.

²³ FINCH, Christopher. *The Art of Walt Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and Beyond*. Nueva York: Abrams, 2011, pág. 121.

²⁴ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 22.

²⁵ Ibidem, pág. 24. Texto original: BYRNE, E. et MCQUILLAN, M. *Deconstructing Disney*. Londres: Pluto Press, 1999, pág. 62.

consigue su transformación doméstica a través de su confianza en el cuerpo. Domestica los animales salvajes del bosque a través del canto; y éstos la ayudan usando sus cuerpos para llevar a cabo tareas domésticas de la misma manera en que las máquinas caseras de los años 50 en Estados Unidos²⁶. David Whitley relaciona esta domesticación de los salvaje con algunos otros films animados, por ejemplo la producción de DreamWorks, *Spirit, el corcel indomable* (Spirit: Stallion of the Cimarron; Kelly Asbury - Lorna Cook, 2002)²⁷.

Este concepto de la naturaleza domada estará presente en adelante y con *La Bella Durmiente* encontramos un ejemplo claro. Eso sí, unos años antes se llevará a cabo la grandiosa *La Cenicienta*, estrenada por primera vez en 1950. En esta historia encontraremos lo que Steven Watts identifica como una “nueva forma de mostrar la supervivencia en un entorno competitivo, la laboriosidad y su domesticación”²⁸. Y el mismo Whitley lo confirma situandola como una versión especialmente total en lo que a domesticación de la naturaleza salvaje se refiere²⁹.

Con respecto a las relaciones que se pueden idear a partir del estilo y las escenas del film, se ha planteado la herencia que tendria de la británica Beatrix Potter. Esta famosa ilustradora y escritora de cuentos infantiles, creó toda una tendencia en la que sus personajes, siempre animales humanizados, habitantes de un jardín, conviven y se comportan como las personas. Whitley pone en relación el estilo visual de *La Cenicienta* con Potter, y su desvergonzado placer en vestir a pequeñas criaturas en cursis vestimentas al estilo victoriano³⁰. La desdichada protagonista de la cinta de 1950, continúa esta tendencia, vistiendo a los pequeños animales que le hacen compañía, y tratandolos como a personas.

Igualmente es interesante destacar la muy probable influencia de los dibujos de Potter con respecto a otros trabajos de Disney, los ambientes idílicos que rodean a sus pequeños animales, y que luego influenciaron a otros artistas como Jill Barklem; están muy cerca de la vegetación preciosista de *Bambi* o *Robin Hood*.

²⁶ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 24.

²⁷ Ibidem, pág. 25.

²⁸ Ibidem, pág. 34. Cita original: WATTS, Steven. “Walt Disney’s Art and Politics in the American Century”. En: *Journal of American History*, 1995, nº 82, 1, pág. 288.

²⁹ Ibidem, pág. 34.

³⁰ Ibidem, pág. 35.



B. Potter, ilustración perteneciente a *El cuento de los dos malvados ratones*, 1904.



Fotograma de *La Cenicienta* (1950)

Entendiendo las obras directamente anteriores, podemos entender mejor la evolución y el salto que supuso *La Bella Durmiente*. Fue concebido como el mayor espectáculo de las producciones Disney de posguerra³¹. Y se llamó al artista Eyvind Earle para la construcción de los fondos.

Este caso es en general más rico que *La Cenicienta* respecto al imaginario natural. Las credenciales de Aurora como una “hija de la naturaleza” se establecen desde un principio en el relato. Como se explicita en la canción que abre la cinta, su nombre se asocia a una aura de perpetua primavera. Las tres hadas madrinas que la acompañarán desde su nacimiento son también directas en este respecto, ya que se llaman Flora, Fauna y Primavera.

Uno de los primeros aspectos a analizar es una de las frases que la hada Flora comenta cuando la princesa ha sido maldecida por la malvada Maléfica; propone convertirla en una flor, y de esta manera evitar la insalvable muerte³². Esta idea es extraña de entender, ya que las flores tienen una vida más corta que los humanos; igualmente la no transformación no las previene de llamar a la protagonista como “Briar Rose”³³ cuando se trasladan al bosque con la niña, y así esconder su verdadera identidad. Por lo tanto Aurora se convierte en flor por su nombre y no por su cuerpo, y es a partir de esto con lo que autores como Whitley han

³¹ FINCH, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 218.

³² WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 36.

³³ En la versión doblada se traduce como princesita o hijita.

constatado posibles conexiones metafóricas entre la rosa y el amor sexual. Entendido sobre todo con la columna de espinos que Maléfica hace aparecer cuando consigue su venganza, entendiéndose como una barrera para prevenir el acceso del Príncipe a su “rosa”³⁴.



Fotograma de *La Bella Durmiente* (1959)

Probablemente una de las configuraciones más imaginativas de la vegetación en el film se vería en la arquitectura de la casa de campo en la que las hadas cumplen su deber real. La cabaña está construida alrededor de un gran roble, y surge del paisaje como una forma natural más, formada por techos de paja, y cubierta por la proliferación de motivos florales. La idea se retoma a partir de la casita de los enanitos en *Blancanieves*, solo que en este caso se han sustituido las tallas de búhos y conejos por figuras vegetales³⁵. El hecho de que la cabaña está integrada en un grandioso árbol no se muestra de primeras, sino que gradualmente se nos revela la verdad, primero mostrando un aspecto ruinoso. De todas maneras, la forma en que está diseñada hace que la visión sea tan sutil que puede que algunos de los asistentes no lo perciban, aunque el gran tronco es la estructura vertebral de las escaleras, y se muestra sin cubrirse, con la superficie de madera como principal. Casi subconscientemente, la cabaña evoca una conexión integral con la fuerza del árbol, cuya simbiosis estructural con la vivienda humana es tan grande que pasa desapercibida³⁶.

Este es uno de los grandes diferenciales con el resto de casas de campo que se plasmarán en otras de las animaciones del Estudio, ya que no conseguirán esa unión orgánica con la

³⁴ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág.37.

³⁵ Ibidem, pág. 37.

³⁶ Ibidem, pág. 37.

vegetación que las rodee. En *Merlín el Encantador* (The Sword in the Stone; Wolfgang Reitherman, 1963) encontramos un ejemplo, pero no tan preciso.



Fotogramas de la cabaña en *La Bella Durmiente* (1959)

En este film volvemos a encontrar la tradicional alienación de los animales que ya había trabajado Disney anteriormente. En este caso, los animales acompañantes de Aurora son presentados en el bosque, cuando la princesa va a pasear y conoce al Príncipe, y aquí su uso como apoyo para la puesta en escena de las emociones humanas se hace más evidente. En la escena, los animales ayudan al encuentro entre los dos jóvenes, y a través de una secuencia satírica, cumplen su misión, ser agentes subyugados al deseo humano³⁷.

A lo largo de los años, con los diferentes estudiosos del film, han coincidido en varias de las teorías sobre las influencias para la creación del mundo de *La Bella Durmiente*; y especialmente los modelos que sirvieron para crear muy probablemente el primer largometraje Disney en que los fondos están tan elaborados y personalizados, que el héroe y la heroína se pierden en su inmensidad³⁸. Éstos fueron ideados por el canonizado Eyvind Earle. En el resultado final se puede apreciar la mayor geometrización de los elementos vegetales, con respecto a las animaciones contemporáneas y anteriores; pero es en los bocetos previos en los que se observa el interés personal por esta nueva manera de hacer, incluso ello ha llevado a que en textos se le denomine como “el hombre al que le gustan los árboles cuadrados”. Las declaraciones del propio artista con respecto a su concepción de los paisajes para este film son ya elocuentes y explicativos por sí solos: “Me gusta hacer los árboles

³⁷ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 37.

³⁸ FINCH, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 218.

cuadrados porque esto exige una técnica primitiva, que da estilo a lo pintado. Mirad, todas las pinturas primitivas están compuestas de líneas horizontales y verticales. Sólo cuando el arte se intelectualiza, aparecen las diagonales y las curvas”³⁹, con estas declaraciones comprendemos la voluntad de Earle por dotar a la fantásica historia de una verdad primigenia, un primitivismo libre de intelectualismos, y por ello de humanidad. El entorno salvaje en el que Aurora se ha criado, y en el que se nos presenta la protagonista, es un paraje remoto, un lugar virgen y libre de la mirada del mal.

Ningún otro largometraje animado había sido tan cuidado bajo el aspecto escenográfico, dotó a los árboles de una aura impresionante, detallando las cortezas y nudos como muestra del paso del tiempo; y creando un bosquecillo en el que hay gracia y ritmo. Éste formado por árboles uniformes, con la copa aplanada, todos distintos de los árboles que conocemos, y no obstante parecen verdaderos⁴⁰.

Estos fondos tan ricos en detalles fueron creación de la mente artística de Earle, pero se han relacionado claramente con obra artísticas anteriores. Robin Allan ha trabajado especialmente sobre las relaciones que se pueden apreciar entre el arte europeo y las escenografías de Earle, defendiendo como modelos para los bosques y las composiciones del film a la pintura de Jan van Eyck, los primitivos italianos, Albrecht Dürer o la miniatura persa. También es muy clara la influencia que la ilustración de *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry* tuvieron a la hora de acercarse a una visión del color lo más fidedigna posible al contexto histórico. Y el mismo papel tendría el film *Enrique V* (Henry V; Laurence Olivier, 1944), ya que es un homenaje a las pinturas francesas. En el mismo texto, Allan hace referencia a las hipótesis de Frank Thomas, quien defendería la relación existente también con la coproducción anglo-italiana *Romeo y Julieta* (Romeo e Giulietta; Renato Castellani, 1954), ya que ésta fue rodada *in situ* en ambientes medievales italianos. El primer plano de Aurora dormida sería reminiscencia, de la imagen de esta Julieta tumbada sobre la cripta⁴¹.

Estas relaciones no se quedan solo como meras opiniones, sino que el propio artista explicó así su proceso: “Primeramente busqué las mejores soluciones anteriores al Renacimiento. Estudié el arte francés, alemán, flamenco e italiano de este período, y especialmente a Albrecht Dürer, Pieter Brueghel y Huybrecht Van Eyck, y también a Botticelli. Sí,

³⁹ THOMAS, Bob (Ed.). *Maravillas de los dibujos animados*. Valencia: Ediciones Gaisa, S.L., 1968, pág. 164.

⁴⁰ Ibidem, pág. 164.

⁴¹ ALLAN, Robin. *Walt Disney in Europe*. Barnet: John Libbey Publishing, 1999, pág. 233.

ciertamente, los hermosos cuadros de Botticelli han influido decididamente en mi pintura. De allí escapé por la tangente, como se suele decir, hacia el arte persa y japonés. Las antiguas estampas del Japón me fueron preciosas, porque los japoneses han sido los más grandes artistas del mundo en conseguir detalles de hojas, flores y árboles”⁴². Christopher Finch añade a la lista la muy probable influencia de la tapicería medieval⁴³. [Fotografías en la pág. 23-24]

Como otros posibles nexos de unión con la pintura e ilustración de cuentos e historias, encontramos al francés Gustave Doré, considerado en su país como el último de los grandes ilustradores. Entre el trabajo con otros muchos grandes textos, ilustró la edición de los cuentos de Charles Perrault en 1862, y entre muchos de los cuentos occidentales más populares, se encontraba *La Bella Durmiente* a la cual dedicó algunas láminas.



Gustave Doré, grabados de *La Belle au bois dormant*, 1862.

Igualmente las pinturas que trabajó en sus viajes a los parajes naturales europeos y americanos son identificables con el hedonismo que se nos muestra en el encuentro entre los enamorados en el bosque.

⁴² THOMAS, Bob (Ed.). *Op. Cit.*, pág. 165.

⁴³ FINCH, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 218.



G. Doré, *Le pays des fées*, 1881.

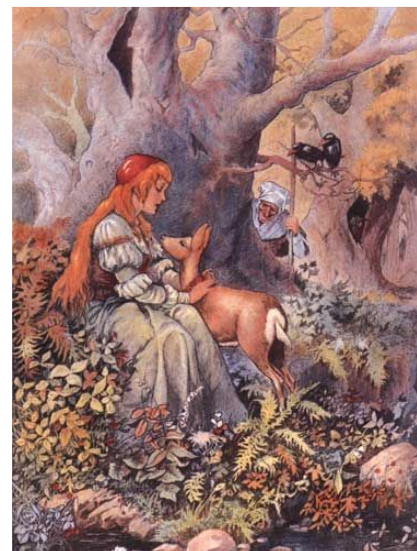


Fotograma de *La Bella Durmiente* (1959)

John B. Gruelle también se dedicó a la ilustración de cuentos infantiles, en este caso más cercano geográficamente. Sus estampas enlazan claramente con los propósitos de animación naturalista del Estudio, mostrando espacios apaciblemente engañosos, en los que las heroínas interactúan con su entorno y con los seres que las acompañan.



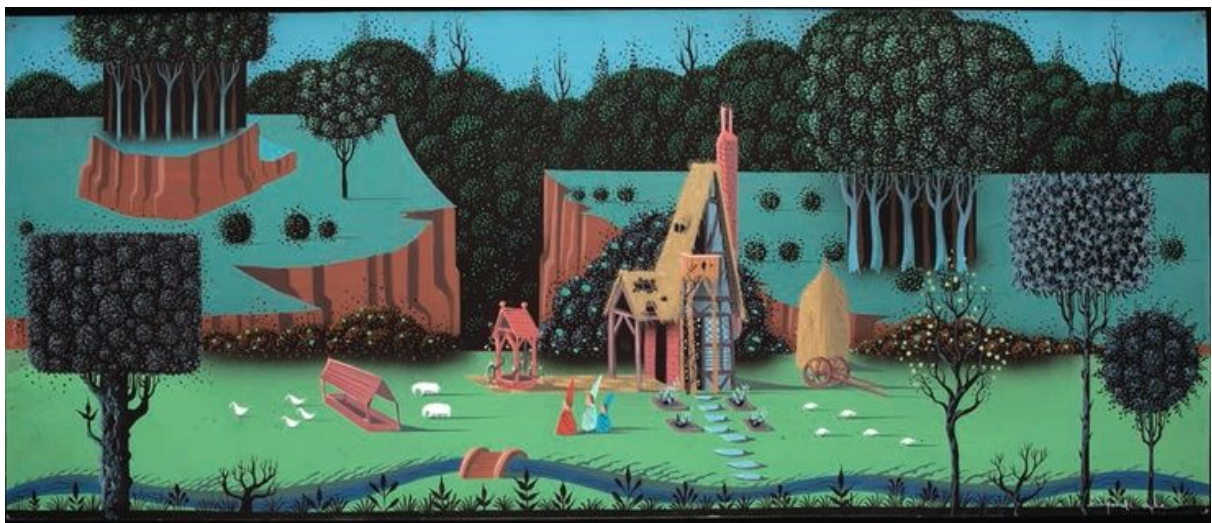
Fotograma de *La Bella Durmiente* (1959)



John B. Gruelle, *Hermano y hermana*, 1914.

La trama se desencadena rápidamente después de este primer encuentro, ya que será entonces cuando la malvada Maléfica descubrirá su escondrijo y conseguirá cumplir su maleficio. Al final de la historia, el Príncipe consigue vencerla y traspasar la barrera de

espinas *opus citata* y salvar a Aurora. En la parte del desenlace volvemos a encontrar el recurso para oscurecer el paisaje y la atmósfera, como si la luz del mundo hubiese sido absorbida por el mal, la cual retorna raudamente con la derrota del villano.



Dibujos previos para *La Bella Durmiente* (1959) por Eyvind Earle



Fotogramas de *La Bella Durmiente* (1959)

3.2 *El Libro de la Selva* (The Jungle Book; Wolfgang Reitherman, 1967):

Ya *La Bella Durmiente* fue un trabajo bastante desvinculado de la mano del propio Walt Disney, quien estaba ocupado con otros proyectos del Estudio, y la construcción de *Disneyland*. Igualmente, el momento de su muerte en diciembre de 1966 es un punto y aparte para una manera de hacer animación en la factoría.

El Libro de la Selva fue el último trabajo en el que podemos encontrar la presencia del mismo Disney, y aunque murió cuando no estaba del todo completada, y por lo tanto no pudo llegar a ver el producto acabado; ya había dejado su marca en el trabajo de la historia y su atención por los valores de producción⁴⁴.

Esta historia se basa en una novela previa, *El Libro de la Selva* de Rudyard Kipling de 1894; y aunque como otras muchas animaciones iniciales está basada en un texto clásico dentro del cánón de literatura infantil, el mundo que Kipling creó en su jungla no lo está. La India de Kipling no era una tierra de pura fantasía salida de los mundos de *Alicia en el País de las Maravillas* o el bosque de los Cien Acres de Winnie the Pooh. Aunque encontramos un punto en común con historias infantiles selváticas, ya que los animales, herederos de una tradición de cuentos orales, pueden hablar; éstos están trabajados realistamente, de una forma tan dura que debe más a la observación de la historia natural que a las primitivas historietas del mundo salvaje⁴⁵. La selva de Kipling se entiende más como una respuesta al período del Imperio Británico, por lo que se explaya en las muchas virtudes de su tierra, a la vez que trata su gran preocupación por la naturaleza y la búsqueda de un orden subyacente⁴⁶. En la versión de Disney encontraremos algunos de estos tópicos, pero la esencia de la novela cambiará por completo, ya que se transformará en un espectáculo infantil controlado. Esta desvinculación con el texto original se verá incluso en el poco crédito que se le otorgó a Kipling, llegando a aparecer su nombre solamente en una pequeña hoja al inicio del film.

La historia nos sitúa en un paraje salvaje en el que un niño es criado por lobos, y se ve obligado a huir de su manada para salvar la vida, ya que el gran villano, el tigre Shere Khan desea su muerte. El espectador se ve imbuido en una masa de vegetación al mismo tiempo que el niño Mowgli. Esta selva, lejos de ser una amorfa región, o un jardín para las aventuras

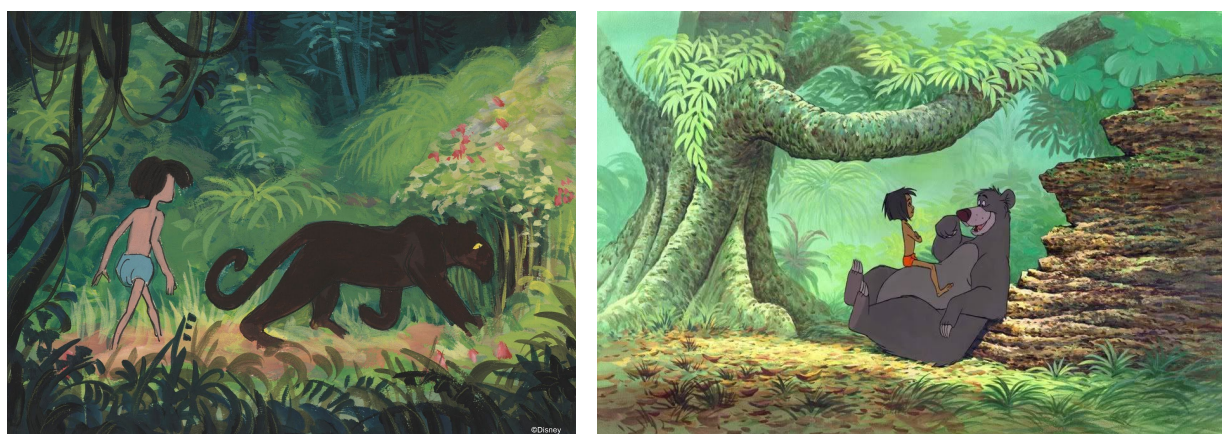
⁴⁴ FINCH, Christopher. *Op. Cit.*, pág. 226.

⁴⁵ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 99.

⁴⁶ Ibidem, pág. 99.

de los infantes, es mostrado como peligroso⁴⁷. A diferencia del paisaje de Kipling, la adaptación de Disney se libra de cualquier frontera, dejando a la jungla flotar libremente en un espacio imaginario, ya que no se sitúa en un lugar concreto, no se trata de una tierra perteneciente a una región conocida. Se puede apreciar en la falta de nombres para denominar las ríos o las villas, nombrados claramente por el autor en su novela⁴⁸.

Otros aspectos para la configuración del mundo natural del film demuestran esta observación libre del libro homónimo, ya que aún más licencias son tomadas a la hora de retratar distintas especies. La mayoría de los personajes animales son fundamentalmente tipos sociales, cuyos cuerpos y movimientos son en esencia caricaturas de las criaturas que representan, y no tanto imágenes naturalistas con ciertos caracteres exagerados, así como ocurría en *Bambi*. Margery Fisher escribió que los comportamientos de estos animales “están tan cerca del carácter humano como lo están del comportamiento animal”⁴⁹.



Dibujo preparatorio y fotograma de *El Libro de la Selva* (1967)

Afirmaciones más completas se han llegado a hacer, sugiriendo que muchas de las figuras animalísticas clave del reparto son en esencia importaciones americanas que nunca se encontraron de manera natural en regiones forestales de Asia central⁵⁰. Patrick Murphy por ejemplo ridiculiza la idea de que “ los lobos, por no mencionar el oso norteamericano, ¿tienen un papel importante en las junglas de la India?”⁵¹ Whitley por el contrario defiende la no

⁴⁷ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 100.

⁴⁸ Ibidem, pág. 100.

⁴⁹ HOLLIS, Richard et SIBLEY, Brian. *The Disney Studio Story*. Londres: Octopus, 1988, pág. 256.

⁵⁰ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 100.

⁵¹ Ibidem, pág. 100. Cita original: MURPHY, Patrick. ““The Whole Wide World Was Scrubbed Clean”: The Androcentric Animation of Denatured Disney”. En: BELL, E; HAAS, L et SELLS, L.

parcialidad de esa afirmación, ya que aunque los lobos habían sido cazados en la India casi hasta la extinción, continuaba habiendo ejemplares; y la representación de Baloo, aunque no tan cercana en el color del pelaje a la variante asiática, haría referencia a un tipo genérico, más cercano al Oso Yogi que a una especie real⁵².

Si el mundo de *El Libro de la Selva* inicialmente parece situarse fuera de una región e historia concretas; de la misma manera abre un espacio para la observación de las relaciones entre cultura y naturaleza. Uno de los más ricos aspectos de esta relación se encuentra en la riqueza y potencial alcance de la premisa inicial en la que ambos, original y adaptación se basan. Mowgli, como su equivalente africano en *Tarzan*, es una manifestación de uno de los arquetipos más importantes en la exploración de lo que es distintivamente humano: el niño salvaje. Desde Rousseau en adelante el concepto del humano que no ha tenido relación con la sociedad ha fascinado a la civilización occidental⁵³. En el film se continúa explorando este concepto, para llegar a entender que es lo que nos hace humanos y lo que significa que aquellos atributos que parecen civilizarnos según nuestra visión, nos separan más de la naturaleza.

Mowgli ha nacido en la selva, se ha desarrollado en ella, y la concibe como su hogar. Su problema surgirá cuando se verá impulsado a tomar una decisión, ya que se siente unido orgánica y sentimentalmente a la naturaleza salvaje. En el proceso seremos capaces también de seguir como este recurso sirve para integrar ideas sobre la naturaleza y la identidad⁵⁴.

El mayor problema al que se enfrentará el protagonista a lo largo del film es sin lugar a dudas el problema de la supervivencia. La cuestión emerge ya al inicio, cuando después de situarnos en el contexto, la cámara se desplaza para revelar un bote destrozado en el que un bebé cubierto con ropa llora. Será la pantera Bagheera quien lo salvará, siendo este el primer momento en que se enfrentará al gran dilema de salvar o no la vida del niño. Debe interceder siguiendo su instinto protector, o dejar a la naturaleza seguir su curso, con el inevitable y dramático resultado que conllevaría. Siendo una comedia sentimental la pantera opta, irrealmente por intervenir en favor de un humano indefenso y llevarlo a los lobos para ser

(Eds.). *From Mouse to Mermaid: the Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, pág. 130.

⁵² Ibidem, pág. 100.

⁵³ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 101.

⁵⁴ Ibidem, pág. 101.

criado allí⁵⁵. Luego durante el film, Bagheera continuará planteándose las capacidades de un humano en la selva, repitiendo variaciones de la frase: “Mowgli no sobrevivirá en la jungla por sí solo”.



Fotogramas de *El Libro de la Selva* (1967)

A pesar de la visión pesimista de la paternal pantera, con el paso del metraje vemos una evolución en las maneras del niño, muestra de la capacidad de adaptación heredera de los conceptos darwinianos. Disney estaba claramente interesado en ellos, y como Peter Viyakovic observa: “Disney estaba claramente fascinado por el concepto de la evolución biológica y se mostraba entusiasmado por la secuencia de la creación en el film de 1940 *Fantasia*, sobre el cual dijo que representaba la lucha por vivir”⁵⁶. Animaciones infantiles más recientes, tales como *Ice Age: La edad de hielo* (Ice Age; Chris Wedg - Carlos Saldanha, 2002), hacen referencia a la teoría evolucionista de manera más explícita.

A pesar de la aparente coincidencia en las temáticas, *El Libro de la Seva* no está orientada hacia el darwinismo. En Disney el motivo de la supervivencia es desplegado no para afirmar la preeminencia del humano como el más capaz de adaptarse y ser el más “fuerte”, sino como una manera de aprendizaje. Lo que Mowgli aprende durante la cinta, no son en esencia estrategias de supervivencia en un entorno hostil, sino un sentido de quién es y donde reside su destino⁵⁷. Ya que no hemos de olvidar que al final, Mowgli decide retornar a la comunidad humana y vivir entre ellos, abandonando su convivencia salvaje entre animales.

⁵⁵WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 102.

⁵⁶Ibidem., pág. 102. Texto original: VIYAKOVIC, Peter. “The Nature of Fantasy”. En: *Geographical Magazine*, nº68, 3, pág. 19-20.

⁵⁷ Ibidem, pág. 103.

La puesta en escena del film con respecto al hogar tiene características muy distintivas. Empezando por la jungla, está reproducida hermosamente, peor a la vez de una manera que lleva a crear ciertas asociaciones. Se nos presenta no como un fondo fijo, sino que tiene una tendencia natural a fluir, a cambiar de perspectiva. Cuando Mowgli se enfada por la aparente traición de Baloo, por ejemplo, la jungla repentinamente se transforma en una región árida y desértica, dominada por los buitres. Luego, cuando la tormenta que acompaña la batalla final con el tigre ha remitido con el triunfo del humano, la tierra retorna casi instantáneamente a su exuberancia; mostrando los milagrosos efectos del agua sobre las plantas con una asombrosa rapidez⁵⁸.

El sentido de fluidez en el ambiente de la selva en el film es atribuible a un estilo artístico. Robin Allan ha sugerido que los colores utilizados en la adaptación son reminiscencia de la paleta cromática del pintor Gauguin. Las características formales del bosque en sí deberían más al trabajo de Le Douanier Rousseau⁵⁹. Whitley secunda las teorías de Allan en su texto monográfico sobre la naturaleza en Disney, comentando que estas influencias son altamente sugestivas, ya que los proyectos de Gauguin y Rousseau se basaban en la adopción del paisaje tropical queriendo recuperar una calidad vital primitiva, perdida en la civilización occidental. Esta hipótesis se relaciona claramente también con la concepción de hogar basada en la relación íntima con los animales en su entorno⁶⁰.

Las influencias figurativas de estos artistas en el film son sugerentes en otros aspectos. Los últimos trabajos de Gauguin tienden a representar versiones de las maneras de vivir en armonía con el ambiente. Empezando por el aspecto climático, en estos entornos hay menos necesidad de las capas de ropa, las paredes, ventanas o techos; los cuales actúan como defensa para nuestros cuerpos sobre los duros efectos del medio ambiente. Mowgli es un retrato de los personajes que Gauguin plasmó en sus pinturas, mostrando sus cuerpos colindantemente al mundo natural, liberados de ninguna barrera.

⁵⁸ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág.106.

⁵⁹ ALLAN, Robin. *Op. Cit.*, pág. 244.

⁶⁰ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 106.



H. Rousseau, *Jungla con Tigre y cazadores*, 1891



Fotograma de *El Libro de la Selva* (1967)

Esta unión, cada vez menos existente en el mundo, es plasmada en la japonesa *La Princesa Mononoke* (Mononoke-hime; Hayao Miyazaki, 1997)⁶¹, donde la heroína se alía con los lobos para luchar contra los hombres para defender el bosque de la destrucción que la civilización conlleva.

Durante las secuencias más pausadas y cómicas del film, encontramos a Mowgli y al oso Baloo disfrutando de la vida tranquila de la selva, idílicamente se bañan y comen plátanos mientras cantan la mítica “Busca lo más vital”. En los estudios sobre el film, se ha querido investigar sobre el sentido de esta humilde fruta, la banana. La banana aparece en diversas ocasiones durante la cinta, evocando una gran riqueza de significados. En términos de su abundancia y accesibilidad, el plátano es la fuente de alimento más importante que se nos revela. La multiplicidad de significados de esta fruta se muestran significativamente en el episodio en que Mowgli es capturado por los monos en la Ciudad Perdida. Aquí, la piel de la banana es una herramienta para parodiar. Es utilizada por Baloo para disfrazarse y parodiar los bailes nativos. En la escena también, la banana es a la vez un regalo de la naturaleza, que los monos utilizan como excusa para mostrar su parodiada hospitalidad hacia los invitados; y una arma utilizada para extorsionar el conocimiento del ser más evolucionado⁶².

⁶¹ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 108.

⁶² Ibidem, pág. 110.

Esta secuencia es en esencia una pequeña parábola que acoge las grandes características del neo-colonialismo. Hemos de recordar que la palabra “banana” era utilizada regularmente para denominar zonas de interés en la América colonial, terrenos para la explotación a mediados del siglo XX. Posteriormente el término también se utilizó para denominar los conflictos por las intervenciones del ejército estadounidense en América Central, denominados como las “banana wars”⁶³.



Fotograma de *El Libro de la Selva* (1967)

Los conflictos armados del siglo XX habían moldeado a la sociedad de finales de los años 60; en el film encontramos la misma dicotomía que los humanos mostraban con respecto a la vida, en dos de los animales principales. Baloo representa el hedonismo descuidado y el consumo optimista de los recursos del mundo, un aspecto significativo de los valores de la sociedad occidental durante los 60. En cambio, las actitudes de Bagheera son legado de las difíciles condiciones económicas de la generación directamente anterior⁶⁴. Disney plasma estas actitudes en sus personajes, aunque no resuelve ninguna cuestión, solamente interesa crear prototipos de caracteres, acercando a los animales a un terreno “civilizado”. A diferencia de producciones como *Bambi*, en la que el nivel de realismo es mayor; en *El Libro de la Selva* se muestra lo exótico de una manera cercana y fantasiosa, destruyendo la separación entre los humanos con los animales y la naturaleza casi completamente⁶⁵.

⁶³ WHITLEY, David, *Op. Cit.*, pág. 110-111.

⁶⁴ Ibidem, pág. 114.

⁶⁵ Ibidem, pág. 115.

Después de la muerte de Walt Disney, la compañía sufrió algunos años de declive⁶⁶, será con la toma de posición del director de *El Libro de la Selva*, Wolfgang Reitherman como el Estudio retomará su producción, con films muy herederos de la tradición naturalista anterior, y creando escenografías refinadas y mundanas. *Robin Hood* o *Tod y Toby* son algunos ejemplos.

⁶⁶ OSTMAN, Ronald E. "Disney and its conservative critics: Images versus realities". En: *Journal of Popular Film & Television: Screen Studies Collection*, 1996, nº 24, 2, pág. 86

3.3 *Pocahontas* (Pocahontas; Mike Gabriel - Eric Goldberg, 1995):

Después de haber triunfado en producciones documentales sobre naturaleza, siendo *El desierto viviente* (The Living Desert; James Algar, 1953) la más destacable; los años noventa fueron una época de renovación y adquisición de nuevos horizontes e intereses en las ideas que se plasmaban en los films animados de los Estudios Disney.

Desde los años 60, con la muerte de Walt Disney y su último proyecto, *El Libro de la Selva*, la industria no había invertido en historias situadas en parajes naturales recónditos, con la naturaleza como escenario principal⁶⁷. En esos mismos años la bióloga Rachel Carson publicó *Primavera Silenciosa* (1962), poniendo en marcha la conciencia ambiental que aún hoy en día se postula. Esta nueva visión provocó que en los años siguientes grandes iniciativas surgieran en los EEUU: “Friends of the Earth” y “Greenpeace” nacieron en 1969, dando nombre y voz a una causa que hoy nos incumbe con mayor auge. Este nuevo movimiento fue creciendo, pero no sería hasta la producción de *El Rey León* (The Lion King; Rob Minkoff - Roger Allers, 1994) en que los Estudios Disney dieran el paso para mostrar tales ideales. En este período sólo encontramos unos esbozos con respecto a la naturaleza salvaje en *Tod y Toby* (The Fox and the Hound; Art Stevens - Ted Berman - Richard Rich, 1981), empero ésta ha sido criticada con respecto a la plasmación no realista de la naturaleza de los animales. Ralph Lutts comentó en 1998 que “el deseo de transformar los animales salvajes en adorables mascotas y la aspiración de asegurar su supervivencia como seres autónomos en la naturaleza agreste ha penetrado en la sociedad americana”⁶⁸; por ello el film no explora la naturaleza silvestre en su totalidad, sino que acaba reformándola para el disfrute de un público concreto, olvidando los instintos y fuerzas inherentes a ella.

Con el comienzo de la década de los noventa, sin embargo, las cosas cambiaron; al final de los ochenta surgieron en Hollywood dos grandes grupos en pro de la lucha por el medio ambiente, haciendo presión en la necesidad de impulsar nuevos puntos de vista en la industria cinematográfica. Uno de los cabecillas de este movimiento fue el director ejecutivo de la Compañía Walt Disney (entre 1984 y 2004), Michael Eisner. Fue la *Environmental Media Association*, co-fundada por Eisner, la que alentó la inserción de asuntos medioambientales

⁶⁷ A excepción de *Robin Hood* (Robin Hood; Wolfgang Reitherman, 1973).

⁶⁸ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 80.

en Disney⁶⁹. No solo *Pocahontas* será remarcable en esta nueva era, sino que le seguirán obras remarcables como *Tarzan* (Tarzan; Kevin Lima - Chris Buck, 1999) o *Dinosaurio* (Dinosaur; Eric Leighton - Ralph Zondag, 2000), en las cuales no solo el entorno vegetal trasciende a un papel de mayor importancia, sino que se perfilan las nuevas propuestas a través de él.

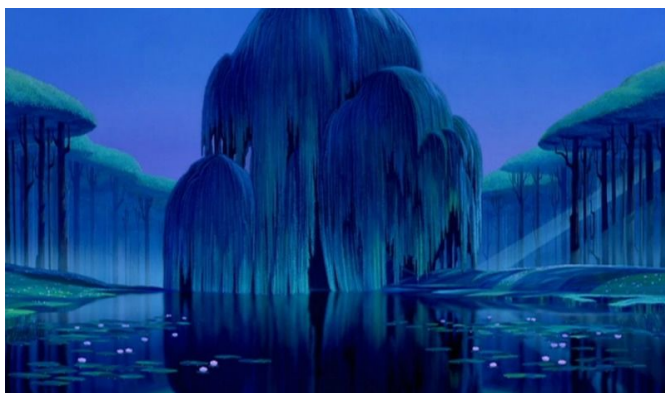
Pocahontas contará la historia del choque cultural entre los nativos americanos y los ingleses colonizadores, a través del romance entre la protagonista (hija del jefe de su tribu) y uno de los exploradores (John Smith). Este film, muy apartado de la narración que el verdadero Smith dejó (y por tanto de la única historia sobre la auténtica Pocahontas que se conoce), intenta abordar la dualidad de caracteres entre los “amigos” de la naturaleza y sus “enemigos”. Dando así, aunque a través de un relato muy distorsionado, referencias directas a la destrucción que la sociedad contemporánea lleva a cabo, representada en las manos de los “bárbaros”⁷⁰ colonos. Esta nueva historia le ofrecía al Estudio algo más que una clásica historia de amor; al estar basada en sucesos reales, podrían profundizar con mayor realismo en la trama y en su trasfondo. Para ello la naturaleza tenía que tener vida propia (literalmente), transmitida a través del viento, los colores y la vegetación⁷¹. La relación espiritual que comparten los nativos americanos (representados en la protagonista) con el mundo natural que les rodea trasciende lo terrenal, se entiende como algo mágico, divino. Por ello Mike Gabriel diseñó a la Abuela Sauce. Este personaje representa la sabiduría popular tribal, en forma de árbol, un sauce, del que sobresale cuando es necesario un rostro anciano de mujer. En un principio Gabriel había ideado este personaje, siendo la misma madre de Pocahontas personificada como una estrella del cielo, que a lo largo del metraje ayudase a la joven. Más adelante se transformó en la idea definitiva de la Abuela Sauce, haciendo referencia a las leyendas sobre la misma Pocahontas, las cuales hablaban de los espíritus que vivían en el sol, en los árboles, rocas y animales; remarcando así esa conexión entre la tierra y los indios⁷².

⁶⁹ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 80.

⁷⁰ Referencia a la canción “Bárbaros” (en *Pocahontas*), la cual es cantada por ambos bandos.

⁷¹ FONTE, Jorge. *Walt Disney. El Universo animado de los largometrajes (1970-2001)*. Madrid: T&B Editores, 2001, pág. 170.

⁷² *Ibidem*, pág. 170.



Fotogramas de *Pocahontas* (1995)

En *Pocahontas* la tierra es entendida desde dos puntos de vista opuestos, como Cidalia Pina postula en su tesis: “en la *Pocahontas* de Disney se explora el equilibrio y desequilibrio⁷³ natural”⁷⁴. El entorno salvaje se observa desde la perspectiva de los colonos fundadores de la nación moderna americana y de los indios que estuvieron ahí desde antes. En el film los nativos son entendidos como habitantes naturales del paisaje, como los animales que Smith y Pocahontas visitan durante la secuencia de “Colores en el Viento”; al contrario del arma destructora que significan los hombres de Ratcliffe (gobernador inglés) a los que solo les mueve la codicia. En su estudio monográfico, David Whitley defiende la sobre-idealización con la que se trata a los indios. Betsy Sharkey sugiere que se debería al cansancio por parte de la factoría de las críticas, y por ello decidieron producir un trabajo menos controvertido⁷⁵. En la pantalla nos muestran un colectivo cuyas prácticas agrícolas y actitud con respecto a la tierra son vistas como absolutamente admirables, siendo integrados enteramente en el ciclo natural del lugar⁷⁶. El único acto violento que se muestra de los Powhatans hacia la tierra es la pesca, en contrapunto con la actitud imperante en la mentalidad del occidental, cuando John Smith apunta con un arma a un oso; o a la misma protagonista en su primer encuentro. Esas muestras de poder y dominación son descritas en el episodio musical “Más, más, más”,

⁷³ En el original en inglés: “balance and imbalance”, en castellano no existe traducción literal.

⁷⁴ PINA, Cidalia (2013) *A Greener Disney*. (Tesis). Bridgewater State University, Undergraduate Review, pág. 179. Online: http://vc.bridgew.edu/undergrad_rev/vol9/iss1/35/ [Última consulta: 1 mayo 2017].

⁷⁵ OSTMAN, Ronald E. “Disney and its conservative critics: Images versus realities”. En: *Journal of Popular Film & Television: Screen Studies Collection*, 1996, n° 24, 2, pág.86. Texto original: SHARKEY, Betsy. “Beyond Tepees and Totem Poles”. En: *New York Times*, 1995, sec.2:1, pág. 1.

⁷⁶ WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 82.

cuando los blancos, encabezados por el gobernador, cavan sin parar la tierra talando árboles a su paso para desenterrar el oro que esperan encontrar.



Fotograma de *Pocahontas* (1995)

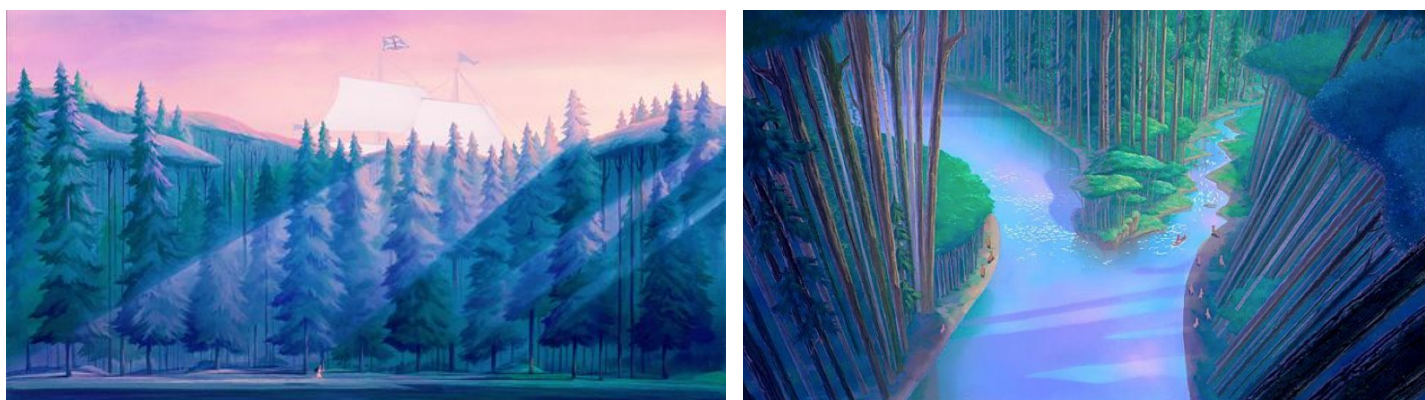
El concepto de posesión de la tierra es entendido en el film sólo unilateralmente; son las tropas coloniales las que expresan el deseo de tenencia, una posesión que en John Smith es expresada como una búsqueda de aventuras, el terreno como algo a lo que derrotar como muestra (o consecuencia) de su masculinidad. La postura de Radcliffe es más cruda, es una representación directa del imperialismo guiado por la competitividad con otros colonizadores con la misma voluntad.⁷⁷

Pocahontas es una intrépida joven a la que las normas de su pueblo no le interesan en gran medida, pero les debe su obediencia ya que es la heredera. En la primera escena en que se nos presenta, se lanza al mar desde un acantilado. Ésto debería ser indicativo de la bravura con la que la heroína vive su vida, deseando entenderse y descubrir más de lo que ya conoce. Sus ganas de aventuras y cambios son directamente relacionadas con los humanos que la rodean, y no tanto con las naturaleza en la que vive. Su vínculo de respeto con el entorno es infinito, y se ve representado en cómo los paisajes la acompañan todo el tiempo. Los árboles, tomados de los modelos naturales de los bosques norteamericanos, son altos y esbeltos como ella por ejemplo, el río la representa en sus momentos de intrépida pasión y en los que muestra sus debilidades y dudas. Ello se ve claro en la secuencia de canto de “Río Abajo” donde

⁷⁷WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 83.

Pocahontas canta sus desdichas por haber sido prometida en matrimonio a un hombre, y verse privada de la ansiada libertad.

Al final de la historia, Pocahontas, al igual que Mowgli en *El Libro de la Selva*, ha de tomar una decisión, seguir su instinto o continuar con su deber. Su compromiso con su tierra la lleva a quedarse y formar parte de lo que ella es, una más en el contexto natural⁷⁸.



Fotogramas de *Pocahontas* (1995)

Sobre las maneras de cultivo de los Powhatan se han apreciado diversos aspectos: aunque en la canción inicial se hace referencia a la cosecha de calabacín, judías y maíz, es este último el que tiene el protagonismo, el resto no nos son mostrados. El maíz es visto en los campos de cultivo, cuyo lujoso crecimiento y fertilidad concuerdan con la noción de un paraíso natural impecable. Igualmente es sorprendente, ya que las representaciones paradisíacas suelen ofrecerse con una variedad y profusión inmensas, y en este caso el maíz parece existir por completo como un monocultivo. No vemos malas hierbas, sino que éste crece gloriosa y regularmente destacando sobre los personajes en algunos momentos clave de la trama⁷⁹.

Como puente de unión, como hemos comentado con otros de los films, con el arte que habría podido serle influyente, volvemos a reencontrarnos con Gustave Doré. Aunque viajó y retrató los paisajes americanos, se pueden ver más nexos de unión con algunas de las pinturas que realizó a partir de las montañas alpinas y la vegetación y arboledas europeas.

⁷⁸WHITLEY, David. *Op. Cit.*, pág. 83.

⁷⁹ Ibidem, pág. 86.



Fotograma de *Pocahontas* (1995)



G. Doré, *Paysage montagneux*, 1873

La relación del estudio con la obra de Doré no habría de resultar extraña, pues ya influyera en diversos trabajos filmicos anteriores. El diseño de la luna con rostro en *El Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans le Lune*; Georges Méliès, 1902) comparte infinidad de similitudes con *Le Soleil Malade* (1862), o hay escenas de *La Bella y la Bestia* (*La Belle et la Bête*; Jean Cocteau, 1945) que se asemejan a las ilustraciones de *La Barbe-Bleue* (1862)⁸⁰.

La historia de *Pocahontas* es, en esencia un wéstern. La ambientación coincide también, y el doble bando entre los nativos y los colonos. La gran diferencia claro está es en quien ostenta el papel del bueno y quién el del malo, aspecto en el que la teoría cambia, ya que en esta animación es al revés que en el wéstern. Por ello es interesante repasar algunos ejemplos dentro de la animación en que nos situemos en un contexto semejante. Ya con las Silly Symphonies, nos encontramos con *El pequeño Haiawatha* (*Little Haiawatha*; David Hand, 1937). En este cortometraje, el niño indio, que aunque ha salido de caza, decide salvarle la vida a un conejito, de esta manera el resto de animales le ayudarán a él a sobrevivir en el bosque. Podríamos relacionarlo con la relación humano-animal de *El Libro de la Selva*, y también claramente con *Pocahontas*, ya que ambos representan la empatía y bondad frente a

⁸⁰ KAENEL, Philippe (Coord.). *Doré: l'imaginaire au pouvoir*. París: Editions Flammarion, 2014, pág. 386-387.

la naturaleza. Haiawatha no dispara la flecha, ni Pocahontas deja a Smith arremeter sin razón contra la osa durante la secuencia de “Colores en el Viento”. El paisaje en el corto está más relacionado con las técnicas y maneras del Disney más clásico, los animalitos del bosque se asemejan mucho a los de *Blancanieves*; pero aún así encontramos la esencia “india” que *Pocahontas* y su entorno desprenden.

En los años 80 surgió en Francia la serie animada *Lucky Luke* (Lucky Luke; William Hanna - Joseph Barbera - Morris, 1984). En ella podemos encontrar también un patrón que habría podido servir a *Pocahontas* de inspiración, aunque, a diferencia del cortometraje comentado anteriormente, los parajes de la serie son áridos y desérticos, ya estrechamente ligados con el género wéstern.

Pocahontas, aparte de beber de diversas fuentes visuales, ha servido como modelo a la hora de crear historias posteriores, tanto en los mismos Estudios Disney, como en la animación internacional. La íntima relación espiritual que muestran los nativos con respecto a la naturaleza, la concepción orgánica del ciclo vital, es explicada en la japonesa *La Princesa Mononoke* (Mononoke-hime, Hayao Miyazaki, 1997), y muy claramente también en la reciente *La tortuga roja* (La tortue rouge; Michael Dudok de Wit, 2016); en estos ejemplos, los personajes se unen casi biológicamente con la tierra, volviendo a un estado originario.

4. Conclusiones:

Como colofón a este proyecto, me gustaría proponer una reflexión más general sobre la evolución que ha sufrido la representación del mundo natural en la animación, tanto en Disney como en otras producciones. En las páginas anteriores hemos visto una explicación cronológica de cómo unos films iban influenciando a otros; en el aspecto técnico es claro, ya que se iban desarrollado nuevas maneras de animar y de comprender la animación al mismo tiempo que se producían nuevos productos; y en el sentido más simbólico también vemos un cambio constante. Pasando de los fondos naturales estáticos a una naturaleza viva como en los films de la década de los 90, momento en que la proliferación de proyectos situados en parajes naturales fue extrema.

Por lo tanto, entendemos la relación tan intensa que hay entre lo humano y lo natural, ya que en esencia son lo mismo; Walt Disney comprendía esta unión, y dedicó su carrera a mostrar fantasías en las que el bien se retrata en esta clase de relaciones. Aunque se declarara imparcial en las doctrinas que de sus films se pudiesen entender, sí que debemos comprender sus obras como un medio de transmisión de valores a los más pequeños. A lo largo de los años, algunos de estos valores han quedado obsoletos, pero otros deben ser escuchados ahora más que nunca. Hoy, en el “Día Mundial del Medio Ambiente”, redacto esta conclusión con un nudo en la garganta y una sonrisa en la boca, aunque parezca imposible. Disney nos inspira el optimismo que los datos niegan, la posibilidad de cambio, de redención; y es a esto a lo que hemos de aferrarnos, a nuestra capacidad de resolución, de evolución. Con lo nuevos proyectos animados de los últimos años, ya podemos ver esta herencia en la muestra de las preocupaciones medioambientales, más claramente. Pixar, el otro gran controlador de la animación contemporánea, ha trabajado mucho en este aspecto. *Buscando a Nemo* (Finding Nemo; Andrew Stanton - Lee Unkrich, 2003), *WALL·E* (WALL·E; Andrew Stanton, 2008), *Buscando a Dory* (Finding Dory; Andrew Stanton - Angus MacLane, 2016), son algunos de los títulos con los que se aprecia la nueva concepción para los infantes. Aunque niños, son el futuro, y por ello los nuevos proyectos abogan por una anti-pastoral directa, adoctrinadora: hemos de cuidar la tierra, no hay vuelta atrás.

5. Bibliografía:

Libros:

- VV.AA. *Conversaciones con Walt Disney: Todo el mundo ha sido niño*. Almería: Editorial Confluencias, 2016.
- ALLAN, Robin. *Walt Disney in Europe*. Barnet: John Libbey Publishing, 1999.
- BRODE, Douglas. *From Walt to Woodstock. How Disney Created The Counterculture*. Tejas: University of Texas Press, 2004.
- BYRNE, Eleanor et MCQUILLAN, Martin. *Deconstructing Disney*. Londres: Pluto Press, 1999.
- FINCH, Christopher. *The Art of Walt Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and Beyond*. Nueva York: Abrams, 2011.
- FONTE, Jorge et MATAIX, Olga. *Walt Disney. El Universo animado de los largometrajes (1937- 1967)*. Madrid: T&B Editores, 2000.
- FONTE, Jorge. *Walt Disney. El Universo animado de los largometrajes (1970-2001)*. Madrid: T&B Editores, 2001.
- GROVER, Ron. *El toque mágico de Disney*. México: McGraw-Hill, 1992.
- HOLLIS, Richard et SIBLEY, Brian. *The Disney Studio Story*. Londres: Octopus, 1988.
- KAENEL, Philippe (Coord.). *Doré: l'imaginaire au pouvoir*. París: Editions Flammarion, 2014.
- THOMAS, Bob (Ed.). *Maravillas de los dibujos animados*. Valencia: Ediciones Gaisa, S.L., 1968.
- WHITLEY, David. *The Idea of Nature in Disney Animation. From Snow White to WALL-E*. Cambridge: Ashgate, 2012.

Tesis:

- PINA, Cidalia. (2013) *A Greener Disney*. (Tesis). Bridgewater State University, Undergraduate Review.
- WAGER, Lucas. (2014) *Constructing Nature Through Cartoons: Cultural Worldviews of the Environment in Disney Animated Film*. (Tesis). Senior Capstone Projects.

Artículos:

- KING, Margaret J. "The Audience in the Wilderness: The Disney Nature Films". En: *Journal of Popular Film and Television*: Screen Studies Collection, 1996, nº24, 2, pág. 60-68.
- OSTMAN, Ronald E. "Disney and its conservative critics: Images versus realities". En: *Journal of Popular Film & Television*: Screen Studies Collection, 1996, nº 24, 2, pág. 82-89.

6. Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento van para el profesor Monterde por su apoyo y paciencia a lo largo de estos meses. Ha resultado toda una inspiración, tanto contar con su guía en este trabajo como el poder asistir a sus clases.

Desde aquí quisiera mostrar mi apoyo a la institución de la Filmoteca de Cataluña, la cual me ha prestado sus servicios gratuitamente desde un inicio, siempre con una sonrisa; hasta cuando las temperaturas de la sala eran desorbitadas.

Mi cariño inmenso va para mis amigos en la universidad, los cuales tan emocionados como yo por el tema escogido, me han dado ánimos hasta el final.

Y por último, gracias a mis padres por dejarme ver una y otra vez *La Cenicienta*, y por no caer en la tentación de instalar la televisión por cable en nuestro hogar; esas decisiones me han llevado a ser quien soy hoy, y a adorar tanto el cine como lo hago. Mil gracias.